

## TRANSFORMACION DEL ARTE JAPONES EN EL PERIODO DE MEIJI [1868-1912]

El arte del Período de Meiji es uno de los que están más íntimamente unidos a las circunstancias históricas en que se desarrolló. Casi puede decirse que la sucesiva evolución artística que tuvo lugar en Japón durante estos años, no es más que el resultado de la revolución cultural que inició el Emperador Meiji en 1868. Las islas japonesas, que durante el largo Período de Edo (1615-1868) estuvieron herméticamente cerradas a toda influencia exterior, abrieron sus puertas de par en par al Occidente en este momento histórico. Cuando Japón se unió en 1868 a las demás naciones del mundo después de tres siglos de aislamiento, tuvo que comenzar una carrera desbocada para alcanzarlas y asimilar de un golpe todo lo que significa la época moderna. Era necesario abrirse también a la vida nueva que trae consigo la revolución industrial, por donde las demás naciones de Occidente ya habían pasado. Esto supuso una tremenda conmoción interior, que iba a hacer retemblar hasta los cimientos mismos de la antigua tradición, tan celosamente guardada.

Sólo hay otro hecho en la historia del Japón comparable con esta conmoción cultural del Período de Meiji: la introducción del Budismo desde China en el año 552. Las dos familias más influyentes del Japón en la mitad del siglo sexto fueron la de los Mononobe y la de los Soga. La familia Mononobe era hereditaria del "tomo-nomiyatsuko", la persona encargada de los asuntos militares; la familia Soga, en cambio, jugaba un papel más importante en los asuntos financieros del Estado y tenía más influencia en aquellas regiones en que el control de la corte imperial era más efectivo. Cuando fue introducido el Budismo en Japón, la familia Soga se declaró abiertamente en favor de la nueva fe, mientras que la familia Mononobe se opuso a ello por temor de provocar la ira de los dioses nativos. En 578 la familia Soga derrotó a los Mononobe, y ejerció una influencia definitiva en los círculos imperiales. El Budismo floreció rápidamente bajo la protección de la familia Soga: poco después se erigió el templo budista Asuka-dera, que iba a marcar el comienzo de una nueva era en la historia cultural de Japón.

La Emperatriz Suiko, que había subido al trono de Japón en 593, confió el gobierno del país a su sobrino, el Príncipe Umayado (572-

621), mejor conocido bajo el nombre de Shōtoku Taishi, el título que recibió a su muerte. La mentalidad abierta del Emperador Meiji se parece mucho a la del Príncipe Shōtoku. Hay muchos puntos comunes en estas dos personalidades de la historia de Japón, que supieron abrir caminos del todo nuevos e inesperados para su país, al aceptar cordialmente culturas extrañas; su visión profética les hizo ver un futuro fantástico para Japón al dar ese paso definitivo. El Príncipe Shōtoku se convirtió en uno de los más entusiastas protectores del Budismo: esto llegó a tanto, que se le ha comparado con el Príncipe Ashoka de India, y se le ha llamado "el Constantino de la fe budista". Su entrega incondicional a la nueva doctrina le llevó a escribir comentarios sobre las principales "sutras" budistas. En 624, tres años después de su muerte, ya había 46 templos budistas en Japón, con 816 bonzos y 565 monjas. En menos de un siglo, todo el país estaba penetrado por la cultura budista: el arte de esta religión, que al principio tenía sólo características chinas y koreanas, había alcanzado ya aspectos típicamente japoneses; la mentalidad budista había penetrado también, y ya no resultaba extraño el pensar o hablar según la manera de ser del Budismo. Todo, desde el aspecto exterior de las construcciones hasta el último rincón del corazón, estaba penetrado de la cultura budista llegada del continente.

Un siglo después de la decisión tomada por el Emperador Meiji en 1868, Japón ha vuelto a asimilar otra cultura diferente de la suya, que le ha obligado a cambiar hasta las estructuras más íntimas que se apoyaban en muchos siglos de tradición. Esta vez ha sido la compleja cultura de Occidente la que ha arraigado en estas islas, hasta convertirse en algo nuevo y fusionarse con la cultura oriental de Japón. Después de un siglo, igual que en el siglo séptimo, todo ha cambiado profundamente: desde el exterior del país, hasta la mentalidad más íntima. Pero esto, lo mismo que en el caso de la llegada del Budismo, ha sido después de un período rápido de asimilación, en el que las formas e ideas nuevas se han mezclado con las ya existentes en Japón, y de esta mezcla ha resultado un producto nuevo, interesantísimo. Tenemos un arte japonés del siglo 20, en el que es posible descubrir elementos occidentales, a la vez que están patentes otros de profunda raigambre oriental. El Príncipe Shōtoku Taishi y el Emperador Meiji se arriesgaron a abrir de par en par las puertas de su país a culturas extrañas, en las que adivinaron una fuente cierta de progreso al mezclarse con la tradicional cultura de Japón.

#### *Ambiente artístico a los comienzos del Período de Meiji*

Si se quiere expresar en una sola palabra el aspecto que presentaba el panorama artístico a los comienzos del Período de Meiji, la

más adecuada sería la de "confusión". Después de tantos siglos de aislamiento, era inevitable esta confusión ocasionada por el choque de la cultura occidental con otra casi de signo opuesto, la de Oriente. En primer lugar, reinaba en los círculos artísticos un deseo incondicional de aceptar todo lo de Occidente, sólo por venir de allí. Existía una verdadera ansia por conocer y asimilar todos los estilos y técnicas desconocidos hasta ese momento, y esto hecho de un modo inquieto y rápido. Un resultado de esta tendencia fue el esfuerzo por romper con la propia tradición artística, ante el estímulo de los progresos que presentaba el arte de Occidente. Había que empezar a andar por un camino enteramente desconocido y nuevo. Junto a esta tendencia desbordada hacia lo nuevo, apareció otra escuela renovadora: era necesario enriquecer la propia tradición con los valores nuevos, pero sin llegar a destruir los antiguos. Estas dos escuelas no podían unirse en una labor armoniosa: eran demasiado diferentes los elementos aportados por ambos partidos para lograr un resultado conjunto. Entre las tradiciones artísticas de Oriente y Occidente se abría un abismo infranqueable. El atractivo de la novedad, unido a un natural deseo de rebeldía contra el largo aislamiento del pasado, terminó por imponerse. El ala revolucionaria dominó el panorama del arte de Japón en los primeros años del Período de Meiji.

Este fue el ambiente que encontró en los círculos culturales de Tokyo el joven profesor Ernest Fenollosa cuando llegó de Estados Unidos en 1878. Aunque él venía invitado a enseñar Economía Política y Filosofía en la Universidad Imperial de Tokyo, desde el primer momento se dio cuenta de la carrera alucinada que había emprendido el arte japonés. Si seguía por esos derroteros, había peligro de que destruyera por completo una tradición que Fenollosa veía llena de valores positivos para el futuro. Con una visión ciertamente profética, empezó a clamar en favor de una fusión humana de Oriente y Occidente. A pesar de ser un occidental, Fenollosa venía a frenar aquella corriente de alocada vuelta hacia el Occidente con un despectivo olvido por todo lo tradicional.

Ernest Fenollosa había nacido en Salem, Massachusetts, en 1853. Su padre era español y su madre era descendiente de una familia inglesa. Ernest Fenollosa se graduó en la Facultad de la Universidad de Harvard en 1874, a la vez que estudió pintura en la Escuela de Bellas Artes afiliada al Museo de Boston. Al llegar a Japón en 1878, Fenollosa se familiarizó con el arte de Oriente, al que se sintió desde entonces cada vez más íntimamente unido.

La llegada de Fenollosa a Japón coincidió con el momento más álgido de aceptación del arte de Occidente, a la vez que se intentaba romper todos los lazos que unían al arte de Japón con la tradición oriental. La primera estancia de Fenollosa en Japón se extendió

desde 1878 a 1890. En este tiempo enseñó Economía Política y Filosofía en la Universidad Imperial de Tokyo, a un grupo de japoneses que iban a ser después las personas más influyentes en distintos sectores de la sociedad y la cultura. Entre éstos se encontraba Okakura Kakuzō, que más tarde sería conocido con el nombre de Okakura Tenshin. Además de las asignaturas iniciales, Fenollosa enseñó más tarde Estética, una materia que estaba más íntimamente relacionada con su interés por el arte de Oriente. Desde el primer momento se dio cuenta de la importancia de salvar al arte tradicional de Japón de aquel naufragio en que iba a perecer. Trató de convencer a los japoneses influyentes que estaban a su alrededor de la importancia de aquella labor, y llegó a ser escuchada su voz en las esferas del gobierno. Entre sus muchas actuaciones encaminadas a este fin, es particularmente conocido el discurso que pronunció en el Museo de Educación de Ueno sobre el tema "Verdadera teoría del arte japonés". En este discurso transcendental, Fenollosa puso de manifiesto los valores alcanzados por el arte japonés durante una tradición de siglos, y la necesidad de llevar este arte a Occidente, en lugar de aceptar incondicionalmente todo lo que llegaba de allí. En estas frases está recogida toda la parte central de su pensamiento:

"Cuando se comparan la pintura japonesa tradicional y la pintura japonesa del estilo europeo basado en principios estéticos, no hay duda de la superioridad de la primera sobre la segunda. ¿Por qué tratáis vosotros, japoneses, de imitar la pintura de estilo europeo teniendo un estilo pictórico propio tan excelente? La pintura europea está haciéndose cada vez más realista y científica, y está perdiendo sus valores estéticos. El Occidente, en un esfuerzo por sobreponerse a esta crisis, está volviendo su mirada hacia vuestro arte tradicional para aprender todo lo posible de él. Por tanto vosotros, japoneses, debéis volver a reconocer los valores de vuestra propia pintura y hacer todo lo posible por poner nueva vida en ella. Si hacéis esto, el valor de vuestra pintura tradicional será reconocido universalmente en poco tiempo"<sup>1</sup>.

Esta abierta defensa del arte japonés, hecha por un extranjero, puede considerarse una de las alabanzas más completas de la pintura de Japón. Hay dos ideas céntricas en estas palabras de Fenollosa: la necesidad de conservar la pintura japonesa, hasta el punto de ver en ella un medio de renovación de la pintura europea; pero, al mismo tiempo, es necesario revitalizarla, añadiéndole aquellos valores innegables que aporta el arte de Occidente. Esta es una afirmación más del ideal de Fenollosa de lograr una fusión humana de

<sup>1</sup> Citado por Hisatomi Mitsugu, en *Ernest Fenollosa and Japanese Art*; Japan Quarterly, Vol. V, 3, pp. 309-10.

Oriente y Occidente. Para conseguir esto, es indudable que él trabajó incansablemente durante su larga estancia en Japón.

Esta labor gigantesca de conservación y revitalización no podía llevarse a cabo por un extranjero. La obra más significativa de Fenollosa fue el comunicar su ideal al grupo influyente de japoneses que le rodeaban, y lograr entusiasmarles con él. De todos ellos, en el que prendió más profundamente la llamarada del entusiasmo fue en Okakura Kakuzō (Tenshin).

Al principio, Okakura no fue más que el discípulo de aquel profesor americano que había encontrado en la Universidad Imperial, pero poco a poco se estrechó entre los dos el lazo de una incondicional colaboración. Okakura comprendió todo el alcance de aquel ideal de salvar el arte tradicional de su país, y dedicó su vida a realizarlo. La tarea que se proponía era ciertamente ardua; el panorama que se extendía a su alrededor no podía ser más deprimente:

“Numerosos monasterios e instituciones religiosas, forzados por dificultades económicas, abrieron repentinamente sus antiguos tesoros e intentaron disponer de sus pinturas y esculturas. Rabiosos innovadores proclamaron que estas artes históricas no tenían ningún valor y estaban para siempre fuera de moda. Se esparcieron colecciones de muchos siglos, y lo que no se pudo vender en seguida fue con frecuencia destruido o quemado para dejar sitio a lo nuevo. En esta orgía de “extranjerismo” que barrió todos los rincones de la vida nacional, las artes de Japón parecían estar sentenciadas a ser arrojadas fuera y sustituidas por modelos europeos de un tipo generalmente considerado académico y pasado de moda en sus propios países”<sup>2</sup>.

Este aspecto tan triste que presentaba el arte de Japón fue lo que movió a Okakura a comprender todo el alcance de su misión. Nacieron varios grupos de aquella noble inquietud despertada por Fenollosa; Okakura y el Barón Kuki fueron los más decididos entre aquellos japoneses que se propusieron salvar el arte de su propio país. Ellos, junto con Fenollosa, fueron los fundadores del grupo llamado “Kanga-kai”, una asociación de artistas que se proponía preservar la pintura tradicional japonesa. Este grupo, tan pequeño al principio, fue más tarde el origen de una Escuela de Bellas Artes, un Museo Nacional, y un Comité para la Protección de Propiedades Culturales. Uno de los fines principales del “Kanga-kai” era promover y alentar a los pintores que querían seguir el arte de estilo tradicional. Entre éstos aparecieron figuras que después iban a tener una resonancia nacional en el campo artístico: los dos principales de aquellos primeros días del “Kanga-kai” fueron Kanō Hōgai y

---

<sup>2</sup> E. Grilli: *Foreword and Biographical Sketch to 'The Book of Tea' by Okakura Kakuzō*; Charles E. Tuttle, Co., Tokyo, 1960, pp. 120-1.



Hashimoto Gahō. Sin duda uno de los valores más significativos de este movimiento encabezado por Fenollosa y Okakura fue el promover un "renacimiento" artístico en Japón a aquella altura del siglo XIX. Las características del movimiento renacentista europeo volvieron a repetirse en este extremo del mundo, quizás sin tanta resonancia internacional, pero sí ciertamente con un alcance nacional. En aquellos años de desenfrenada vuelta hacia Occidente, estos dos abanderados del arte oriental hicieron volver la mirada hacia los valores "clásicos" que se habían desarrollado en Japón en el transcurso de los siglos. Desde este momento hubo cierto renacer de todo lo positivo que había acumulado el arte japonés en las mejores escuelas del pasado, pero esto unido a una necesaria renovación que exigía el tiempo nuevo. Fenollosa y Okakura no pretendían recrear el arte tradicional tal como había sido producido en otras épocas, sino que mantenían el ideal de una positiva renovación. Además de preservar las obras antiguas, procurando entusiasmar con ellas a los japoneses, Fenollosa quería introducir las nuevas técnicas y adelantos de Occidente para lograr una fusión cultural de sentido humanístico en las obras que crearan los artistas jóvenes. No se puede negar este deseo sincero en la labor fabulosa de aquel profesor americano. Hisatomi Mitsugu lo resume así:

"Lo que él realmente quería era infundir nueva vida en la pintura tradicional japonesa absorbiendo todos los elementos que pudieran tomarse de los métodos occidentales, pero cuidando al mismo tiempo de rechazar las tendencias exageradas en este método y también las tendencias hacia un convencionalismo en la pintura japonesa"<sup>3</sup>

Uno de los medios más efectivos de llevar a cabo este ideal fue la influencia ejercida a través de la nueva Escuela de Bellas Artes. Fue establecida por un Decreto Imperial del 4 de octubre de 1887. Entre las figuras más influyentes en la formación de esta escuela están Fenollosa y Okakura. Como una preparación inmediata para la institución de esta Escuela de Bellas Artes, Fenollosa y Okakura recibieron el encargo del gobierno de ir a Europa y Estados Unidos para estudiar arte en los principales centros educacionales. Este viaje tuvo lugar en 1886. A su vuelta a Japón, Fenollosa y Okakura tomaron parte en la preparación inmediata de esta escuela, que comenzó a funcionar en febrero de 1889. Se daba tres cursos a los comienzos: pintura de estilo japonés; escultura y diseño. El primer director fue Hamao Arata, y Okakura Kakuzō desempeñó el cargo de secretario ejecutivo. El cuadro de profesores incluía a Ernest Fenollosa, a los pintores Hashimoto Gahō y Kanō Tomonobu que enseñaban pintura japonesa, a Kanō Natsuo que enseñaba trabajos

<sup>3</sup> Hisatomi Mitsugu, obra cit., p. 311.

de metal, y a los escultores Takamura Koun e Ishikawa Komei. En 1890 Okakura fue elegido director de la Escuela de Bellas Artes, cuando tenía sólo 29 años. En este mismo año Ernest Fenollosa volvió a Estados Unidos. El se dio cuenta de que había llegado el momento de retirarse de la escena, una vez que había dejado prendida la llama del entusiasmo por el arte tradicional de Japón en el corazón de tantos japoneses.

La víspera misma de la partida de Fenollosa, el Emperador de Japón quiso entregarle personalmente la mayor condecoración, hasta entonces no concedida a ningún extranjero: el collar de la Orden del Sagrado Espejo. Ya había recibido durante su estancia en Japón otras tres condecoraciones imperiales, pero ninguna había sido tan alta como ésta, que sólo se concedía al que había otorgado un servicio personal al mismo Emperador. La brillante escena de la Corte Imperial y las mismas palabras que le dirigió el gran Emperador Meiji, las describe detalladamente Mary Fenollosa, su esposa:

“Debió haber sido una escena maravillosa: toda la corte de gala, los nobles japoneses y los hombres de estado de pie alrededor en silencio, todas las miradas dirigidas hacia el único extranjero en aquel gran salón, un americano todavía joven, que estaba de rodillas para recibir la condecoración más alta que se podía otorgar, y para oír de labios del Emperador estas palabras: Tú has enseñado a mi pueblo a conocer su propio arte; al volver a tu gran país, yo te encargo que sigas enseñándoles también”<sup>4</sup>.

Estas palabras serían seguramente una recompensa más que suficiente para el profesor Fenollosa, que tan ardorosamente había entregado a los japoneses su sincero entusiasmo.

Entre los primeros alumnos de la Escuela de Bellas Artes de Tokyo, estaban los pintores que después iban a situarse entre las primeras figuras del arte japonés, Yokoyama Taikan, Shimomura Kanzan y Hishida Shunsō. Más tarde, cuando las circunstancias cambiasen y Okakura no gozase ya del favor del gobierno, ellos le iban a seguir incondicionalmente, movidos por un sincero afecto hacia su maestro. Una prueba de esta veneración es el sobrenombre con que lo llamaban: “Tenshin” (“ten” significa “cielo”, y “shin” es la lectura china del carácter que significa “corazón”). Para aquellos alumnos, su maestro estaba dotado de un verdadero corazón celestial. La grandeza de Okakura Tenshin estaba, sobre todo, en el entusiasmo con que él había entregado su vida al ideal del renacimiento del arte japonés. Sus estudiantes recordarían siempre sus clases apasionadas, en las que volcaba toda su ilusión.

<sup>4</sup> E. F. Fenollosa: *Epochs of Chinese and Japanese Art*; Dover Publications, Inc., New York, 1963 (nueva edición de la obra publicada en 1912), p. XVIII.

*Diferentes estilos en la pintura del Período de Meiji*

Aunque la pintura es sólo un aspecto del arte de un país, quizás sea ésta la expresión más sensible para detectar cambios y actitudes de un ambiente estético. Por eso es el modo más fiel de estudiar a los distintos estilos artísticos que emergieron durante el Período de Meiji. Además, es frecuente en muchos cambios culturales que la pintura sea la primera en reaccionar ante las nuevas influencias, y más tarde tenga lugar también esta reacción en otros campos del arte. Parece que la pintura es una forma artística más maleable, más sensible a las impresiones humanas, y capaz por eso de expresarlas de un modo fidelísimo.

En la pintura japonesa se dieron sólo atisbos de influencia occidental durante el largo Período de Edo. Desde la llegada de los primeros europeos a Japón en el siglo xvi, existía cierto conocimiento del arte de Occidente, que quedó truncado por la política de aislamiento del gobierno japonés de los Tokugawa. Si desde el siglo xvi hubiera continuado en Japón un proceso de aclimatación y asimilación de la pintura occidental, sin ser interrumpido, hubiera ciertamente dado origen a una escuela de pintura interesantísima, en la que desde hace mucho tiempo se hubiera producido una fusión natural de la estética de Oriente y Occidente. Pero al quedar cerrado Japón a toda influencia extranjera, se interrumpió también ese intercambio artístico, y casi por completo desapareció el arte europeo en este país hasta el Período Meiji. Sin embargo hubo algunos grupos esporádicos que se interesaron en el arte y la cultura de Occidente, sobre todo al final del Período de Edo. El contacto histórico que había tenido Japón con Occidente no podía olvidarse del todo, y permanecía un deseo oculto de ponerse otra vez en contacto con él, que aparecía de cuando en cuando en algunas figuras originales. Estos grupos esotéricos, casi fantásticos por lo original de sus aspiraciones, fueron cobrando cada vez más importancia a medida que se acercaba el momento histórico de la apertura de Japón a Occidente. No fue sólo una necesidad política la que impulsó a abrir el país: casi tuvo más fuerza la interna necesidad cultural, que ansiaba renovarse y revitalizarse con auras nuevas.

El completo aislamiento de Japón no podía mantenerse para siempre: en el gobierno del Shogun Yoshimune (1715-1746) se amplió un poco la legislación que prohibía todo contacto con la ciencia y la industria de Occidente. Como desde hacía más de un siglo los únicos extranjeros que habían podido permanecer en Japón eran dos pequeños grupos de chinos y holandeses en Nagasaki, el primer contacto con Occidente en el siglo xviii fue naturalmente con Holanda. Se empezaron a estudiar todos los conocimientos científicos de los holandeses, y llegaron a Nagasaki jóvenes científicos japoneses



que querían ponerse en contacto con la cultura occidental por este medio. En 1745 se publicó un diccionario japonés-holandés. Aquí se tuvieron también los primeros contactos con la pintura de Occidente, a través del arte holandés. Después de 1750 había aumentado el número de pintores japoneses que estudiaban y seguían a la pintura de Holanda. Llamaban especialmente la atención las características realistas del arte europeo, y hubo un grupo de pintores japoneses que reprodujeron una serie de retratos de personajes de Europa en este estilo naturalista. En Nagasaki se notaba también una cierta influencia del arte de China, ya que el grupo chino era el otro que había permanecido en aquella ciudad. Su influencia, sin embargo, no fue tan pronunciada como la ejercida por el arte occidental, quizá por ser más cercano el arte japonés. El pintor Shiba Kōkan (1738-1818) fue uno de los que más se distinguió por la influencia del estilo holandés en su obra. En sus libros "Shumparō hikki" y "Seiyō gadan" se declara abiertamente en favor de la pintura occidental:

"En la pintura europea la división de la luz y sombra representa la desigualdad, la distancia y cercanía, la profundidad y la superficie. Una pintura, como ya he dicho frecuentemente, no puede llamarse de buena calidad si no tiende a ser una representación realista"<sup>5</sup>.

Al final del mismo gobierno de los Tokugawa, se estableció un centro oficial para estudiar los documentos de Occidente ("Bansho shirabesho") en 1857, que se convirtió en un centro de estudios occidentales. Aquí fue donde estudió pintura de Occidente el artista Kawakami Tōgai (1827-1881), que más tarde llegó a ser el director de este centro, al convertirse en un instituto de pintura en 1886. Además de otras fuentes de información sobre pintura de Occidente, Kawakami recibió también la influencia del pintor inglés Charles Wirgman (1835-1891), que en 1857 residía en Japón como corresponsal del "Illustrated London News". Este artista ejerció una profunda influencia en los pintores japoneses de aquel tiempo. Kawakami se acercó cada vez más al estilo y técnicas de la pintura de Occidente, sobre todo al estilo holandés, aunque los temas que trataba eran siempre japoneses.

Junto con Kawakami Tōgai, uno de los artistas más influyentes en el camino de acercamiento al arte occidental fue Takahashi Yūichi (1828-1894). En cierto modo puede afirmarse que este pintor marca el tránsito entre el Período de Edo, bajo el régimen de los Tokugawa, y el Período de Meiji. Takahashi estudió pintura bajo

<sup>5</sup> Citado por Miki Tamon, en *The Influence of Western Culture on Japanese Art*; Monumenta Nipponica, Sophia University, Tokyo, Vol. XIX, 3-4, pp. 158-9.

la dirección de Kawakami Tōgai y Wirgman. En 1873 fundó una escuela privada de pintura occidental, llamada "Tenkairō", que más tarde iba a ser reconocida por el gobierno metropolitano de Tokyo bajo el nombre de "Tenkai gakusha". Los temas de sus cuadros siguen las tendencias generales de la pintura de Occidente en el retrato, paisaje y bodegones. Una de las obras más conocidas de Takahashi Yuichi es el retrato que pintó del Emperador Meiji: de este modo dio entrada oficial a la pintura de estilo occidental aun en los retratos de la Casa Imperial. Este artista fue un incansable impulsor del arte japonés hacia una decidida modernización. Su ideal estético, que le absorbía por sus caracteres de intensidad y fuerza increíble, era el naturalismo más realista. En la Feria Mundial de París, de 1867, Takahashi y otros pintores japoneses presentaron obras que dieron a conocer al mundo las nuevas tendencias en el arte de Japón.

Pocos años después de la Restauración de Meiji, el gobierno de Japón fundó la primera escuela oficial de arte occidental en este país, en 1876: ésta fue la "Academia de Arte de Kōbu". Varios profesores italianos fueron invitados para enseñar en ella: Antonio Fontanesi (1818-1882), profesor de la Academia Real de Arte de Turín, vino a enseñar pintura de estilo occidental. La actividad de Fontanesi era extraordinaria; su intensidad de carácter aparecía en sus cuadros, llenos de efectos artísticos y de tonalidad marrón oscura, resinosa, que fascinaban a sus alumnos. Permaneció en Japón durante tres años, y en este tiempo fueron discípulos suyos Asai Chū (1856-1907), Koyama Shōtarō (1857-1916), y otros muchos que iban a ser después pintores conocidos en la escuela de estilo occidental. Junto con Fontanesi vinieron de Italia para enseñar en la misma academia de arte el escultor Vincenzo Ragusa y el arquitecto G. V. Cappelletti. Después de la vuelta de Fontanesi a Italia, le sustituyó en las clases de pintura Achille San Giovanni.

En 1877 empezó un movimiento nacionalista, que tenía por fin el conservar las características propias japonesas. Naturalmente esto tuvo una profunda repercusión en las tendencias artísticas. Nuevas disposiciones del gobierno alejaban el estudio del arte occidental de los centros educacionales. Ya hemos visto el lugar eminente que ocupó en este movimiento en favor del arte tradicional el profesor Fenollosa, junto con su antiguo discípulo Okakura Tenshin. Desde este momento van a delimitarse claramente los campos estéticos: aquellos que siguen al arte de estilo occidental, y aquellos que prefieren mantenerse al lado de la tradición. Hasta hoy día persisten estas dos corrientes, aunque hay veces en que es ya difícil llegar a diferenciarlas. Otras veces, son sólo los materiales empleados para la creación de la obra de arte los que dan la pauta para clasificarla en una u otra tendencias. No es extraño que se entremezclen las

aguas, ya que en ambas corrientes existe una misma vitalidad interior y un mismo deseo de renovación creadora. Hace cincuenta años escribió el pintor Hishida Shunsō:

“Estoy convencido de que en el futuro, quizás no en un futuro cercano, la pintura de estilo occidental y la de estilo japonés llegarán a considerarse como pintura de estilo japonés, ya que las dos están concebidas por la mente japonesa y realizadas por artistas japoneses. Cuando este tiempo llegue, la actual diferenciación entre estilo occidental y estilo japonés en pintura cesará, y sólo existirá la diferencia de los materiales empleados”<sup>6</sup>.

Podemos decir que esta visión del futuro artístico de Japón, tenida hace 50 años por Hishida Shunsō, empieza ya a ser realidad en el arte japonés de nuestros días. Ya existe un “estilo japonés” en muchos de los artistas que siguen la escuela de estilo occidental, y no pueden ciertamente llamarse “extrañas” sus creaciones en Japón. Hay ya momentos en los que la única diferencia de los dos estilos está en los materiales empleados. Siguen, sin embargo, llamándose “Nihon-ga” la pintura de estilo japonés, y “Yō-ga” la de estilo occidental. Entre los pintores que estuvieron a la cabeza de la escuela de “Nihon-ga” en los días del Período de Meiji, sobresalen los nombres de Shimomura Kanzan (1873-1930), Hishida Shunsō (1874-1911) y, sobre todo, Yokoyama Taikan (1868-1958). Este último fue el genio creador que supo mantener los valores esenciales de la pintura tradicional, a la vez que le añadía indudables dosis de energía revitalizadora. Entre las figuras más significativas de la escuela de “Yō-ga” están Asai Chū (1856-1907), Kuroda Seiki (1866-1924) y Fujishima Takeji (1867-1943).

El Período de Meiji tuvo una importancia incalculable en la formación del arte moderno de Japón. Por una parte, el arte de estilo occidental terminó de aclimatarse en Japón, y fue adquiriendo características propias al ser asimilado por los artistas japoneses. Por otra parte, el mismo arte de estilo tradicional japonés adquirió nuevos valores y se renovó por completo al asimilar también las nuevas técnicas llegadas de Occidente. Esta renovación cultural, que tuvo lugar en las islas japonesas después de los siglos de aislamiento del Período de Edo, no fue más que el comienzo de una transformación casi total, que iba a realizarse en los períodos siguientes.

---

<sup>6</sup> Citado por Miyagawa T., en *Modern Japanese Painting: An Art in Transition*; Kodansha International Ltd., Tokyo, 1967, p. 18.

tes. No podemos dudar que terminará de realizarse una asimilación perfecta de la cultura de Occidente, de donde saldrá —y ya ha salido en parte— una expresión artística original, enteramente nueva, como ocurrió después de la introducción del Budismo en Japón en el siglo sexto.

Universidad Sofia

FERNANDO G. GUTIÉRREZ

Tokyo